

LAS RAZONES DEL ARTE

Gerard Vilar

Universitat Autònoma de Barcelona

Hay una obra de Félix González-Torres de 1991 consistente en dos típicos relojes de cocina colocados uno junto a otro y que marcan la horas sincronizadamente. A ello hay que añadirle el título de la misma que reza *Untitled (Perfect Lovers)*. La obra parece una boutade, una ocurrencia superficial. Unos podrían sostener que se trata de un ejemplo más de la banalidad del arte contemporáneo, de su alejamiento de los fines propios del arte, descubiertos a lo largo de los siglos y abandonados ahora por la superficialidad, el mero juego y la ocurrencia trivial. En lugar de la conexión con la razón y la verdad que los grandes clásicos de hace doscientos años creían ver en el arte, ahora tendríamos tan sólo entretenimiento y accidentalidad. Sin embargo, otros podrían argumentar que la obra de González-Torres es una versión contemporánea de una *vanitas* barroca. Las razones de esta obra no tendrían que ver con la mera ocurrencia, sino que tienen que ver con la caducidad de la vida, la dificultad o la imposibilidad de que los amantes vivan y mueran sincrónicamente, porque el artista la realizó después de que su amante muriera de SIDA, enfermedad de la que él moriría también pocos años después. Esta obra habla del amor y de la pareja, de lo bello que sería morir al unísono. Es un emblema y un recordatorio de la sentencia que consagra el matrimonio: «hasta que la muerte os separe». Su doble tic-tac evoca los latidos de los corazones de los amantes, el tiempo que fluye imparable, la inevitabilidad de la separación de aquellos que amamos, los misterios de la vida humana y las perplejidades ante las formas del significado del arte. Todo ello se halla presente en esta obra, una obra que no está por debajo de una *vanitas* holandesa del siglo XVII.

Pero ¿cómo puede haber dos puntos de vista tan dispares acerca de la misma obra? ¿Cómo es posible que unos la vean como una manifestación más de las irrationalidades del mundo contemporáneo y otros como un ejemplo de la razón artística contemporánea? Permítanme unas consideraciones generales.

I

Un giro pragmático de la estética

El arte ha mantenido siempre relaciones difíciles con el concepto de razón. El título de esta conferencia puede parecer una provocación a todos aquellos que consideran que el de razón es un concepto opuesto al de arte o contradictorio con él. De un lado están los que se oponen a la dimensión sensible del arte en nombre de un concepto puro de razón. Desde que Platón alertara acerca de los peligros que encierra el doble alejamiento de la verdad en el que se encuentra el arte, relegándolo a «engaño» o «ilusión», éste ha sido entendido por algunos sobre todo como algo sospechoso y con frecuencia como reino de la confusión de los sentidos, peligroso estimulante de la sensualidad y, pues, reino de la irracionalidad por excelencia. La evolución del arte en el último siglo no parece haber contribuido a romper con esta mitología y con la desconfianza que, asentada entre el arte y la filosofía, ha perturbado durante toda la historia las relaciones entre ambos. Del otro lado se encuentran quienes entienden, a la inversa, que el de razón es un concepto metafísico y criptoteológico del que hay que prescindir por su vocación totalitaria, reductora y homogeneizadora. El arte no tendría que ver con la razón sino con la libertad radical, la innovación, la diferencia, lo heterogéneo, lo inconmensurable, la alteridad, lo irreducible e inclasificable. A quienes sostuvieran tal punto de vista yo les daría claramente la razón en la tesis de que había un viejo concepto de razón de esa naturaleza que hoy ya pocos defienden, y que la filosofía contemporánea no pretende ponerle al arte (ni a la ciencia) el dogal de esa clase de razón, sino que intenta reconocer las formas de racionalidad que puedan manifestarse en las prácticas artísticas y la recepción de las obras, lo que denominaré *razón sin fondo*, una forma de razón que flota en el flujo de los acontecimientos y los fenómenos pero que no conoce ni es fundamento último. Porque el mundo del arte contemporáneo, aun en su pluralismo caótico, no es un mundo de pura irracionalidad.

Decir esto puede parecer una banalidad, una afirmación puramente retórica en un mundo cultural como el presente en el que el arte ocupa un papel tan central y en torno al que se mueven tantos intereses y dineros. Pero lo cierto es que con frecuencia leemos u oímos en los medios de comunicación de mayor recepción la pregunta por la racionalidad del arte contemporáneo.¹ Un paseo por los distintos recintos de la última Documenta 11 (2002) o de la Bienal de Venecia podía inducir a pensar que, si no está dominado por la pura irracionalidad, el mundo del arte de hoy es lo más parecido al perfecto desorden y el imperio de la moda y la arbitrariedad. ¿Tienen alguna cosa que ver las esculturas de Juan Muñoz con las películas de Pere Portabella seleccionadas en representación de España? ¿Las películas de hace más de veinticinco años son arte representativo del siglo XXI? ¿Qué arte es el que sólo se hace accesible a quienes tienen una determinada identificación nacional? Si hay preguntas también puede haber respuestas, y si hay respuestas es que hay alguna clase de razones. Cada obra de arte, como bien dijera Hegel, «es esencialmente una pregunta, una interpelación a un pecho que resuena, una llamada a los ánimos y a los espíritus.»² El preguntar del arte es una de

¹ Por ejemplo, con pocos días de diferencia ha habido un programa de debate en el programa, «En camp contrari» de TV3 que se emite en el *prime time*, y el artículo «¿Es esto arte?» firmado por A. Zabaldeasoa en *El País Semanal* de 26 de enero de 2003. Ello, claro es, al tiempo que la feria Arco alcanza un nuevo récord de visitantes.

² G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, TW, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, vol 13, p. 102.

sus razones, una de las manifestaciones de la compleja racionalidad manifiesta en el mundo que se articula y transforma continuamente en torno al fenómeno del arte. El oír el preguntar del arte, el reconocer las preguntas que nos plantea es otro elemento esencial de sus razones, aunque ese reconocimiento sea a veces difícil e, incluso, no se produzca.

Las dimensiones racionales del arte pueden rastrearse desde diversos polos de la esfera de lo estético: desde el lado de la recepción, desde el lado de la producción, desde el lado del objeto como forma simbólica y, por último, desde el lado del objeto y sus relaciones con el mundo social, económico o natural, y sus tradiciones. Así, se puede hablar de aspectos de la racionalidad del juicio estético, de la interpretación, de crítica de las tradiciones, de crítica moral o política, de racionalidad poética o creativa, de las funciones sociales, históricas, etc. Además, puesto que la mayor parte de los objetos estéticos —salvo los naturales— son artefactos producidos por nosotros, todos ellos son al mismo tiempo productos de alguna técnica que incluso puede ser altamente sofisticada como en el arte computacional, el netart, el serialismo musical o la fotografía contemporánea. No obstante reconocer esta pluralidad casi inagotable de las dimensiones de la racionalidad del arte y la experiencia estética, creo que son fundamentalmente tres las razones en liza, enunciadas enfáticamente, a saber: la razón comunicativa, la razón funcional y la razón creativa o poética. Por razón comunicativa entiendo las formas de racionalidad presentes tanto en la comunicación artística como en la comunicación sobre el arte. Ejemplos de la comunicación artística pueden ser la descripción artística de hechos, la valoración moral o política de ideas, actos o situaciones, así como la expresión de sentimientos; ejemplos de la comunicación sobre el arte son la crítica de arte o los juicios estéticos en general. Por razón funcional entiendo las formas de racionalidad presentes en las funciones instrumentales y compensatorias que el arte puede cumplir, como, por ejemplo, funciones terapéuticas, de entretenimiento y descarga, de dominación ideológica, de compensación de deficiencias en el ámbito de las necesidades. Por último, la expresión «razón poética» refiere la capacidad de abrir mundo del arte construyendo con los más variados e imprevisibles medios simbólicos nuevos espacios de sentido. En su jerga críptica Heidegger llamaba a eso *Her-vor-bringung des Seins*, producción del ser. Y eso es: creación del ser de los entes y ante todo del *Dasein*, del ser-humano, que es el tema del arte desde sus orígenes y sigue siéndolo hoy. Esta es tal vez la más alta y fundamental forma de razón que posee el ser humano, una manifestación de esa facultad de invención, creación e innovación sin la que seguramente no habríamos sido capaces de salir de la sabana africana, enfrentarnos a situaciones nuevas y darles respuestas nuevas.

Toda teoría estética y toda filosofía del arte deben explicar en qué consisten estas diferentes formas de razón y cómo se articulan entre sí. Mas adelante voy a intentar explicar con algunos argumentos y ejemplos la vía que hoy considero más prometedora para resolver este puzzle filosófico. Podría denominar esta vía «pragmatismo kantiano», una posición que prosigue con empeño una empresa filosófica iniciada por Kant hace dos siglos a favor de una estética filosófica y una filosofía del arte que no prescindan del concepto de razón o racionalidad sin el cual entiendo que no hay filosofía, pero que, al tiempo, reconoce el momento fundamental que representa el significado *junto* a la experiencia estética con sus momentos subjetivos y emocionales.

Dejando la terminología kantiana, la cuestión de cómo se acomoda lo estético en un concepto de razón comunicativa revisado y ampliado es uno de mis más evidentes intereses. Entiendo que el mundo del arte o el mundo en una perspectiva estética, es un

mundo de razones. En él toda creación, toda opinión, toda experiencia o explicación, valoración o interpretación son susceptibles de examen y discusión mediante argumentos, de ser dichos mediante razones, aunque sea completamente cierto que dichas razones tienen habitualmente una fuerza de convicción o fuerza vinculante mucho menor que el tipo de razones que blandimos en los discursos teóricos o en los discursos prácticos. Si el mundo estético es entonces un mundo de razones necesitamos una pragmática estética, algo de lo que hoy sólo tenemos retazos, atisbos y fragmentos, como en las obras filosóficas de Habermas, de Goodman, de Danto y otros.

La evolución del arte contemporáneo en los últimos veinte años ha planteado viejos interrogantes filosóficos a la luz de experiencias estéticas completamente nuevas. Cuando con la crisis de la filosofía del sujeto ilustrada la estética filosófica viró a principios del siglo XIX hacia la filosofía del arte, focalizándose en ésta en las reflexiones ejemplares de Schelling y Hegel, se abrió un periodo extraordinariamente fecundo para la reflexión en torno a la naturaleza del arte que nos ha dado las obras fundamentales de pensadores como Nietzsche, Lukács, Heidegger, Benjamin, Gadamer, Adorno, Goodman o Danto. Las obras de estos autores se pueden entender ante todo como respuestas a la pregunta ¿qué es una obra de arte (y qué debe ser)? La condición actual de la producción y la recepción artísticas, si embargo, aunque sin invalidar la vieja pregunta platónica sobre el arte, viene determinado por un hecho de gran alcance filosófico: cualquier cosa puede ser una obra de arte. Cualquier objeto, escenario, acción, omisión, imagen o concepto puede ser una obra de arte. Una pintura, una *performance*, una instalación, un silencio, un discurso, un detritus, un órgano u organismo vivo, muerto, digital, real o virtual puede ser una obra de arte. Por consiguiente, no sabemos a priori que aspecto debería tener una obra de arte, puesto que puede tener cualquiera. Si hay consenso acerca de este hecho, si un mismo «objeto», en condiciones de recepción diferentes, puede ser considerado, por ejemplo, como basura o como una obra de arte como tantas obras de J. Beuys o de Arman, entonces es que cualquier indagación sobre la naturaleza del arte en sentido tradicional (buscar sus propiedades, buscar su esencia, su definición) es probablemente una pérdida de tiempo, ya que el «objeto» como tal ha perdido esa *prioridad* que Adorno todavía le concedía. Lo que hay que indagar es qué hace que un objeto y acción cualquiera, en determinadas circunstancias, sea experimentada como una obra de arte. O, como decía Kant, sea mera «ocasión» para un juicio estético.

Dado este punto de partida, no parece absurdo afirmar que la reflexión sobre el arte está realizando un giro hacia las viejas cuestiones de la estética en sus orígenes cuando, a partir de su inauguración como disciplina filosófica con Baumgarten y culminando en el monumento teórico que es la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant, se ocupaba de las cuestiones de la racionalidad estética, de la experiencia, el juicio, el gusto, el genio, el sentido común, etc., que se ponían en el banco de pruebas de la crítica y el ejercicio de la facultad de juzgar las apariencias y sus formas. Si de lo que se trata es de comprender el arte contemporáneo, mi punto de partida es, pues, la afirmación de una rehabilitación del punto de vista de la estética frente al de la filosofía del arte tradicional. Ahora bien, ese planteamiento no puede hacerse cayendo por detrás de todo lo aprendido desde los tiempos de esplendor de la estética hace dos siglos. Si rechazamos por obsoleto el punto de vista de Kant, construido desde la perspectiva de un sujeto idéntico dotado de unas facultades puras que ejerce su capacidad de juicio «desinteresadamente» y «sin concepto» para producir juicios «universalmente» válidos a partir de los sentimientos

generados por la percepción de las «formas de una finalidad sin fin», y atendemos a todo cuanto hemos podido aprender en dos siglos sobre los límites de la subjetividad, su compleja constitución intersubjetiva, lingüística, etc., parece del todo realista la posibilidad de repensar de nuevo la teoría de la experiencia estética salvando todo cuanto sea salvable de la vieja estética kantiana.

Un posible enfoque fecundo de dicha teoría es el que me propongo abordar de modo sistemático en este proyecto filosófico que estoy procediendo a describir con botas de siete leguas. Se trata de un enfoque pragmático que, en la estela de pensadores como Dewey, Wittgenstein, Goodman, Habermas o Schusterman, intenta explicar cuándo hay arte, es decir, cuándo una forma simbólica es interpretada como un símbolo artístico. Así, una señal de tráfico, como ocurre con las oraciones, en un contexto pragmático puede significar una cosa —dirección prohibida, por ejemplo— y en otro contexto otra —acabemos con la civilización tecnológica, en una galería de arte—. ¿Qué es lo que hace que interpretemos el mismo signo como símbolos diferentes? Las condiciones pragmáticas. Los mismos hierros retorcidos contemplados en una chatarrería o en una galería de arte con una firma significan cosas distintas y, por supuesto, pueden tener una diferencia de precio abismal. Lo que propongo, es examinar lo que Danto ha denominado en alguna ocasión las razones del arte,³ aquello que hace que podamos contemplar como arte cualquier cosa, verlo con ojos nuevos y aprender nuevos significados, puesto que estoy convencido de que se trata de un proceso de experiencia racional. Así, habré de situarme frente a la teoría institucional del arte (Dickie), que pretende que arte es lo que las gentes del mundo del arte deciden que es arte. Si ello fuera así, se trataría de un mundo radicalmente arbitrario e irracional, cuando la experiencia nos dice que el mundo del arte es casi tan racional como el mundo de la ciencia o del derecho y muy a menudo mucho más que el de la moral. Eso, desde luego, también hay que interpretarlo en el sentido que esos otros mundos no son tan racionales como algunos pretenden.

Por tanto, no se trata en modo alguno de sacar del baúl de los recuerdos ni la teoría de Tingle-Immersion,⁴ como llamaba Goodman a la teoría clásica dieciochesca de la experiencia estética, ni lo bello y lo sublime, ni la razón pura, sino de hacer explícitas las formas de la razón sin fondo que están presentes en las obras que pretenden comunicar algo sobre algo, a las que interpretamos con la pretensión de decir algo válido sobre ellas, y sobre las que discutimos con otros acerca de cómo se deben interpretar y qué afirmaciones son más válidas que otras e, incluso, cuáles no son válidas en absoluto y son simplemente falsas. Por lo menos en las formas habituales de comunicación no se puede comprender ninguna forma de lenguaje o de comunicación simbólica sin conexión con las pretensiones de validez y el saber de las condiciones que hacen aceptable o no algo dicho, pretensiones y saber que son lo que convierte a cualquier enunciado, juicio o símbolo en algo comprensible o no. Tanto en el arte como en el lenguaje ordinario no se entiende nada de una obra de arte o de una oración si no compartimos mínimamente un lenguaje común y si no tenemos la menor idea de qué hace válido lo que dice. El mundo del arte, como sostiene Danto, es una atmósfera conceptual, un «discurso de razones» que se comparte con los artistas y con otros que integran el mundo del arte en

³ A. DANTO, *Beyond the Brillo Box*, Nueva York: F.G&S., 1992, pp. 5, 11, 38 ss.

⁴ N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, p. 122-123.

tanto que un mundo de razones. Desde luego, a menudo no se entiende nada de lo que dicen las obras de arte y nos relacionamos con ellas de un modo meramente «estético» en el sentido subjetivo o más o menos kantiano del término.⁵ Como cuando contemplamos obras de culturas extrañas de las que gozamos como formas sensibles que nos gustan en el plano sensible. Como nos puede gustar una instalación de Eulalia Valladosera en la que juega con luces, sombras, proyecciones de diapositivas, etc. Pero si no entendemos que esas obras nos hablan, respectivamente, de un episodio de la vida de Vishnú o de la crítica de la condición doméstica de la mujer contemporánea hemos fallado a la hora de entrar en el proceso de comunicación artística y hemos rebajado la obra a un objeto de goce. Todas las obras de arte pueden reducirse de este modo a meros objetos sensuales o gastronómicos, como también se pueden reducir, aún más, a objetos utilitarios para sostener, tapar o dar calor, como cualquier otro objeto. Pero lo que distingue a las obras de arte es que dicen algo, que comunican algo de un modo especial, aun cuando el soporte de lo que dicen sea un objeto cualquiera y lo digan en un extraño lenguaje de enigmas y jeroglíficos.

Algunos como Danto creen, con razón, que todo ello hace que la filosofía del arte sea más actual que nunca. Que ahora se puede hacer por fin auténtica filosofía del arte porque cualquier cosa puede ser una obra de arte. Pero ello sería erróneo si el supuesto de fondo con el que seguimos pensando sigue siendo hegeliano porque creemos que se puede definir el arte, que éste tiene una esencia. Yo creo, en cambio, que en cierto sentido hay que volver a los orígenes baumgartianos, cuando la filosofía del arte era una parte de la estética y la experiencia estética era entendida como una forma de conocimiento especial. Todo ello ha de llevar en la dirección, no contemplada por Danto por su fijación hegeliana en combinar esencialismo e historicismo, de una teoría de la experiencia del arte que debe partir del presupuesto de que toda experiencia estética es una experiencia simbólica en la que nos hallamos frente a un símbolo simple o complejo que pretende comunicarnos algo, nos interpela y persigue dialogar con nosotros. Ese planteamiento fija, desde un punto de vista pragmático, la prioridad de la experiencia frente al objeto, pero sin reducción del objeto a mera ocasión. Por eso me gusta hablar metafóricamente de una estética del *reconocimiento*, de la que he dado ya algunos elementos en algunos escritos en los que sostengo que en el medio constrictivo de la intersubjetividad hay un lugar para la autonomía tanto de los individuos, sean receptores o creadores, cuanto de la soberanía de las obras.⁶

II

Pragmática de la comunicación artística

Si me lo permiten, en esta segunda parte de mi intervención, voy a proceder a poner algunos ejemplos y dar algunos argumentos del «giro pragmático» de la estética y la filosofía del arte a la que he apuntado en la primera parte de mi intervención. Para ello

⁵ Puramente kantiano en sentido estricto resulta imposible en la medida que no nos es accesible el «desinterés» kantiano ya que estamos «siempre ya» en un mundo de formas simbólicas que articula nuestra sensibilidad. En este sentido estricto, el gusto «puro» es una quimera.

⁶ G. VILAR, *El desorden estético*, Barcelona: Ideabooks, 2000.

discutiré la noción de comunicación en el mundo del arte entendido como un mundo de razones. A continuación intentaré decir algo acerca de la conexión entre las dimensiones comunicativa y poética de las razones del arte. En la última parte haré algunos comentarios sobre la crítica y la filosofía del arte.

Quienquiera que haya visitado alguna exposición reciente de arte contemporáneo se habrá encontrado con objetos, instalaciones o acciones que a menudo cuesta mucho distinguir como obras de arte y, aún más, apreciar en su significado. Nan Goldin, por ejemplo, una artista que ha realizado sobre todo fotografía desde los años setenta, nos presenta como obra de arte un terrible retrato de ella misma con el título *Nan One Month After Being Battered*, es decir, «Nan un mes después de ser apaleada». Es una fotografía de 1984 en la que vemos a la artista con los ojos amoratados, la cara inflada y una expresión de desamparo e indefensión que no puede dejar de conmover. Parece querer compensar su humillación con el rojo intenso de su lápiz de labios, con unos grandes pendientes de plata y un voluminoso peinado parecido a una peluca. Pero inevitablemente uno se pregunta por qué esta fotografía es una obra de arte y las fotografías que encontramos casi cada día en las revistas y periódicos o que hacen los médicos forenses de mujeres maltratadas no lo son. Resulta igualmente ambiguo una cabeza de vaca encerrada dentro de una urna que se pudre lentamente consumida por centenares de moscas negras que depositan ahí sus huevos de los que luego salen gusanos que se alimentan hasta que ellos también acaban convirtiéndose en moscas en un largo ciclo, como en la obra *Thousand Years* del artista británico Damien Hirst; o las fotografías absolutamente cursis e infantiloides de niñas enfundadas en vestidos futuristas que sonríen como si se hubieran tomado un *tripi* de Fanta, como en las obras de la inefable Mariko Mori; o una obra o acción consistente en una cena en la que el artista Rirkrit Tiravanija cocina una sopa tailandesa para el público. Sin duda, parece que estos artistas contemporáneos quieren comunicar alguna cosa con sus obras o acciones, pero no es nada evidente en qué consiste esta comunicación frente a lo que había sido la comunicación artística en el pasado.

Hace una generación, T.W. Adorno, el filósofo del arte que mejor pensó el arte moderno desde su momento o lado negativo, podía afirmar convencido que «ninguna obra de arte debe describirse o explicarse mediante las categorías de la comunicación».⁷ Adorno hacía esta afirmación porque creía que esta sociedad dominada por el capitalismo y sus medios de control, administración, cosificación y alienación la única forma de resistencia que quedaba ante el dominio total del sistema sobre las conciencias de los individuos era el arte que, en lugar de entregarse al mercado y a la ideología dominante, se encerraba sobre sí mismo, volviéndose hermético y desagradable. Este arte, al ser antifuncional al sistema, inhumano y refractario a la comunicación, mantenía la llama de la libertad como pensaba Adorno de las obras de Beckett o de Schönberg. Pero después de la posmodernidad, en medio de este delta de incontables brazos y canales en el que el río del arte moderno se ha convertido, el punto de vista de Adorno ha perdido pie en la realidad por completo, pero tampoco puede decirse que con el triunfo del capitalismo se haya apagado completamente la luz de la libertad y la posibilidad de la diferencia o la noidentidad, como la denominaba. El arte ya no puede resistirse a la comunicación en

⁷ T.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, p. 167.

nombre de la utopía, sino que transforma los modos de comunicación en una sociedad dominada más que nunca por los medios de comunicación y el espectáculo. La relación entre el arte y la comunicación ha sido, por consiguiente, diferente en diferentes momentos históricos.

La comunicación en el arte tradicional

Las que hoy llamamos «artes visuales» han sido siempre, desde sus orígenes, tipos de comunicación. La verdad es que de los orígenes sabemos muy poco y es muy improbable que lleguemos a saber mucho más dada la escasez de los productos artísticos y de las culturas en cuyo seno éstos tenían sentido. Sólo nos han llegado algunas muestras que por azar han sobrevivido a la destructividad del tiempo y los elementos y que, probablemente, son de fecha relativamente avanzada respecto a lo que debieron ser sus orígenes en el alba de la especie. Normalmente las historias del arte empiezan con las pinturas rupestres, las agujas hechas con astas y las pequeñas «Venus» prehistóricas. Todos estos objetos representaban realidades humanas, naturales y quizá entidades mágicas que hoy nos resultan muy difíciles, si no imposibles, de reconstruir con una cierta seguridad. Sin embargo, fuera cual fuera el significado real de estos objetos, lo que parece incuestionable es que eran objetos simbólicos. En un sentido amplio, todo objeto simbólico es el sustituto de un ente al que se refiere y que sirve para comunicarse. Todo símbolo comunica algo a alguien. Esta estructura comunicativa también es característica de los lenguajes naturales: sistemas simbólicos de sonidos que sirven para comunicar una cosa a una persona. Por este motivo hablamos corrientemente de los lenguajes del arte⁸. Los lenguajes naturales y los lenguajes artísticos presuponen la misma capacidad simbolizadora. Así pues, no es del todo arriesgado, aunque sí difícil de probar, que las artes y el lenguaje se fueran desarrollando de forma paralela y que siempre hayan ido estrechamente ligados. El ojo fisiológico y el ojo interior de la mente articulado lingüísticamente han estado seguramente íntimamente unidos. Ver la figura totémica espeluznante y simultáneamente comprenderla como representación de un poder natural con nombre y una historia legendaria y mágica, es el modelo de la experiencia del arte en sus orígenes: la comunicación de un contenido espiritual dentro del horizonte de una determinada cultura. Como nosotros no tenemos la cultura que dio lugar a Altamira, sólo podemos especular sobre los contenidos espirituales que ese arte comunicaba, pero lo que sí sabemos es que había algo que se comunicaba a los miembros de esa cultura. Y de esta forma continuaron las cosas hasta no hace mucho tiempo.

Hasta hace aproximadamente un siglo, eso a lo que llamamos «arte» según las narraciones históricas comúnmente aceptadas, era una forma de comunicación relevante que, por ejemplo, vehiculaba conocimientos, cumplía funciones sociales importantes y era una manifestación superior de la capacidad creativa de los seres humanos. Se podía cuestionar la capacidad del arte como manifestación de conocimiento, plantear la necesidad de su subordinación a la religión o a la política o, contrariamente, defender su poder visionario y su libertad absoluta. Pero aún con independencia de que unos u otros

⁸ N. GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976; N. GOODMAN, *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor, 1990.

reconocieran sus pretensiones, nadie podía dudar de que estas pretensiones de razón estaban ahí planteadas en los frescos románicos de Sant Climent de Taüll, en la pintura renacentista o en general en todo el arte premoderno o tradicional. El arte hablaba en sus lenguajes comprensibles y hablar y escribir sobre las obras de arte no fue una tarea necesaria hasta bien entrado el siglo XVIII. Hoy los discursos sobre el arte del pasado no sólo reconocen estas razones antes expuestas —la razón comunicativa, la razón funcional y la razón creativa, para decirlo de una forma sintética aunque un poco inexacta—, sino que ellos mismos se han convertido en ciencia de la historia del arte, en iconología, en sociología y en psicología con sus propias pretensiones de razón. El Cristo crucificado del retablo d'Isenheim pintado por Grünewald sería un perfecto ejemplo de las razones del arte tradicional. Cualquier cristiano podía entender aquella obra, reconocer su función piadosa y litúrgica y reconocer la creatividad del artista. Sin duda se podía discrepar sobre si un Cristo pobre, llagado y sangriento era la representación más adecuada del Hijo en el Calvario y que el artista haya conseguido crear con éxito algo valioso. Esto mismo se debió cuestionar cuando Grünewald entregó su obra acabada al convento de monjes antoninos que se la había encargado, esto se ha discutido posteriormente y seguramente se continuará discutiendo en un futuro. De todas formas creo que se puede afirmar entre grandes matices que siempre se ha entendido Grünewald y se han contemplado sus razones, dando por supuesto que la comprensión en el arte es siempre un proceso abierto que no puede tener un punto final en una comprensión perfecta o acabada.

Aún así, ya en el Renacimiento se dieron signos de una complejidad de las cosas, un proceso que para el arte iría en aumento. La famosa *Alegoría de la primavera* de Botticelli fue un encargo político para un salón del palacio de los Médici. Éste no era un arte para todo el mundo. Para entender la obra de Botticelli no sólo era necesario estar entre los pocos privilegiados que tenía acceso al palacio, sino que también se tenía que haber leído al poeta Poliziano, tener conocimientos de filosofía neoplatónica, de mitología clásica, de iconología y de los objetivos propagandísticos de Lorenzo de Médici, objetivos que consistían también en utilizar el arte para fortalecer políticamente la ciudad de Florencia y enriquecer material y espiritualmente a sus ciudadanos. Esa obra de Botticelli no era obvia y comprensible para cualquiera y sus razones eran bastante oscuras. No es pues extraño que hasta que la iconología del siglo XX no pudo aplicar sus métodos de interpretación en esta obra, su significado originario había quedado sepultado bajo estratos de tiempo e ignorancia. Panofsky, Warburg, Wind, Gombrich y otros han restaurado este significado con un gran esfuerzo de inteligencia, de forma que hoy podemos gozar de esta obra no sólo como una «alegoría de la primavera» en general, sino que también podemos leer esta alegoría como un discurso de las bondades de la ciudad de Florencia como centro cultural, económico y político bajo los auspicios de la familia de los Médici. No obstante, el hecho de que se haya tardado tanto tiempo en restaurar este sentido a la obra de Botticelli es un signo inequívoco de que en esta y en otras obras de la época se abrió una primera grieta en la relación del arte con sus razones. Una grieta que acarreará vastas consecuencias porque, en primer lugar, se irá traduciendo poco a poco en eso que podemos llamar «la estetización del arte», que culminará en las teorías filosóficas de la Ilustración según las cuales lo que importa son los placeres de la imaginación, el desinterés y la ausencia de concepto y, en consecuencia, el hecho fundamental sería la forma autónoma y las propiedades que permiten generar o causar en el individuo experiencias «estéticas». Paralelamente, apareció el gusto como

capacidad universal del individuo libre para juzgar el arte y lo bello, es decir, apareció el gusto como forma de razón, pero de una razón muy problemática. Porque, en segundo lugar, la manera en que se concibió el gusto implicó la diferenciación entre el juicio estético y el juicio artístico, que había llegado a ser un lugar común. Podemos gozar de cualquier obra del pasado o del presente, de nuestra cultura o de cualquier otra sin atender para nada a su significado, la función para la que fue concebida o las intenciones de quien la creó. En resumen: sin entender nada de ella y sin prestar atención a sus razones. Y porque, en tercer lugar, esta diferenciación incluso resulta ser una oposición un poco paradójica: puedo entender perfectamente una obra de arte pero no por ello ha de complacerme. O, puede complacerme y simultáneamente rechazar lo que significa, comunica o explica.

Una de las cuestiones que más sorprendentes se podría formular de la siguiente manera: ¿es definitivo este divorcio que se inició en los albores del mundo moderno o podemos descubrir nuevas vías que conecten el arte con sus razones, para que la estética recupere el concepto y el gusto se reconcilie en alguna medida con el conocimiento, con el entendimiento? La respuesta inevitable es que, estrictamente, ésta es una diferenciación irreversible, pero esto no significa de ninguna manera que la estética y la filosofía del arte no tengan un enorme territorio en común, como el que tuvo en tiempos de Baumgarten y que luego se perdió con Kant, Hegel y las demás filosofías habidas hasta Heidegger y Adorno. Esta separación, que no llegó nunca al divorcio, entre la estética y la filosofía de arte fue sobre todo impulsada por la irrupción del arte moderno cuando, como es sabido, las cosas se complicaron aún más para la comunicación artística. Por su carácter innovador, experimental y crítico, el arte moderno tiende siempre a rechazar las formas tradicionales de razón que el arte siempre había tenido para buscar otras más nuevas e, incluso son frecuentes las posiciones extremistas que rechazan toda forma de razón comunicativa, o toda forma de función, o toda forma de creatividad. Arte que no quiere comunicar nada, arte que no quiere tener ninguna función ni ser signo de creatividad llegó a ser algo usual entre la Primera Guerra Mundial y la Guerra del Vietnam. Las Vanguardias llevaron su propia guerra entre guerras. Pero vistas las cosas desde el presente, cuando el arte moderno parece tan lejos de nosotros como el de los maestros renacentistas, todo se nos presenta con menos ardores guerreros y menos voluntades radicales de lo que se creyó en otros momentos. Hoy, alrededor de todo ese arte que nació con vocación antiinstitucional, hay un enorme complejo institucional de museos, fundaciones, galerías, coleccionistas, revistas, críticos y toda suerte de comisarios y funcionarios en el que se mueven millones de personas y millones de euros. No obstante, esta depotenciación de la fuerza subversiva del arte moderno y su integración en el sistema del mercado cultural no ha comportado necesariamente una simplificación de las cosas.

De lo moderno a lo contemporáneo

Puede ser que comprender el *Gernika* de Picasso sea relativamente sencillo, pero en el arte moderno eso es más una excepción que una regla. Era bien emblemática la posición de Clement Greenberg, el gran crítico de arte norteamericano de los cincuenta, cuando apelaba a la *Crítica del Juicio de Kant* como base filosófica más satisfactoria para la crítica de arte. Es decir, apelaba a una estética que sostenía que en el juicio de

gusto no se ha de reparar en ningún significado ni concepto, sólo en la forma y la estructura, la estética en la que el anteriormente citado divorcio entre juicio de gusto y juicio artístico era más completo. No menos emblemática es la célebre declaración de Frank Stella sobre que «el arte que se ve es el que se ve», invitando a prescindir de todo ejercicio de comprensión. Pero si a la vez estas posiciones fueran adaptadas coherentemente, entonces el arte no tendría nada que decirnos, se reduciría a un asunto de placeres y displaceres, meramente a las emociones y, además, según el conocido argumento de Arthur Danto, no podríamos reconocer la cartulina garabateada de un niño de una abstracción de los expresionistas americanos, o cualquier caja metálica de una escultura minimalista.⁹ Las obras de arte tienen un significado que vehiculan en un objeto, instalación o acción. Las obras de arte contemporáneo son en general enunciados en un lenguaje desordenado.

Este es un punto de vista que está en contradicción con el supuesto que ha dominado durante unos cuantos siglos, que las categorías con las que se debía pensar el arte eran categorías de belleza y de la experiencia estética entendida como una reacción emocional a los estímulos que provienen de la obra. El arte contemporáneo normalmente no es bello y no se puede evaluar con los términos tradicionales. Eso no significa que la belleza haya desaparecido del arte. Sin duda siguen habiendo obras y artistas que buscan principalmente la belleza. De hecho, en el arte ningún descubrimiento temático, técnico o expresivo no se abandona nunca, sino que se suma e integra en los círculos concéntricos de la expansión de la esfera de lo artístico. Aún así, la belleza no es un tema dominante hoy y raramente lo es en los artistas contemporáneos, aunque lo fuera en alguno de los grandes modernos como Mark Rothko. Pero creo que incluso en estos la belleza se presenta no como una cosa de la que simplemente hay que gozar, sino como un significado. El arte contemporáneo está dominado por el significado, por la pretensión de comunicar contenidos espirituales normalmente de carácter reflexivo y exige de nosotros un esfuerzo de comprensión. En este sentido, el arte ha recuperado en cierta forma la relación con el significado que tenía antes de que en el Renacimiento las artes se convirtieran en «bellas artes» y se iniciara un periodo que duró quizá hasta los años cincuenta del siglo XX. Como en el Románico, en el que lo importante es el significado de Cristo o de los evangelistas representados en el cielo y no la «estética» de esta representación, que es algo completamente secundario, en las fotografías de Nan Goldin o Cindy Sherman, en las esculturas de Rachel Whiteread o Damien Hirst, o en las instalaciones de Eulalia Valladosera o Francesc Abad lo fundamental es lo que significan y no que sean bellas, que tengan cualidad o que sean sublimes. La liberación del corsé «estético» —sobre todo en el sentido restringido de la «belleza»— ha puesto a los artistas ante una situación de libertad desconocida en el arte del pasado. No obstante, para ser exactos, el arte ha alcanzado una libertad que tiene poco que ver con la situación del arte en el medievo. En algún caso, tendría más relación con el arte del mundo griego, cuando aún no había una función de ilustración de un libro, una revelación fijada textualmente como en el arte de época cristiana, sino que los poetas y los artistas eran los creadores de la religión, de los mitos griegos. No pretendo decir que actualmente

⁹ A. DANTO, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona: Paidós, 2002; A. DANTO, *La Madonna del futuro*, Barcelona: Paidós, 2002.

estemos en proceso de reinstaurar una «religión del arte», una pretensión romántica que nunca nos ha abandonado del todo, ni que principalmente los artistas tengan hoy la gran responsabilidad de mostrarnos el sentido del mundo y de la vida. Pero sí estoy convencido que el arte hoy tiene la tarea, esencial en toda cultura democrática, de desordenar todos los sentidos cosificados de nuestro mundo de la vida. Como ya he defendido en otro sitio,¹⁰ la tarea del arte hoy es introducir el caos en el orden. Ésta sería su «razón funcional» primaria. Se trata de una razón que surge de una necesidad de toda sociedad auténticamente democrática. El problema de la función o de la falta de función del arte es un viejo problema que nació con la estética filosófica y en el que ahora no nos podemos detener, pero todas las formas de autoritarismo y de totalitarismo han sido contrarias al arte libre. En una visión democrática radical como la que yo defiendo, el arte y la cultura estética en general son un tipo de garante pluralista y politeísta ante el monismo y monoteísmo de la esfera cultural de la ciencia y la tecnología, y ante la tendencia igualmente unificante y homogeneizadora de la cultura normativa moral y política. Ante todas ellas, la permanente afirmación de la pluralidad de las visiones del mundo, la multiplicidad de los lenguajes y el carácter abierto de las experiencias posibles es el auténtico contrapunto de la visión unificada que buscan por propia naturaleza tanto la cultura científica como la normativa. Éstas tratan de encontrar *la* verdadera descripción del universo y *el* sistema justo y correcto de normas y valores de convivencia universalmente válido. Para el arte hay infinitos mundos o infinitas maneras de ver el mundo y experimentarlo. No diré la obvia falsedad de que una buena cultura artística es imprescindible para formar un buen ciudadano de una sociedad democrática ideal. Por suerte o por desgracia, el arte no nos hace necesariamente mejores ciudadanos o mejores personas. Pero en cambio sí creo que un arte que se desarrolla en todas las direcciones es el arte de una sociedad democrática, aunque individualmente sus creadores o su público puedan ser monstruos. En este sentido, el arte de hoy es una parte fundamental del laboratorio en el que se gesta nuestro futuro.

La apertura de la apertura del mundo

Esta «razón funcional» primaria del arte tiene su fundamento en la naturaleza de la comunicación artística y del significado que nos ofrece. El arte hoy sobre todo nos comunica reflexivamente las posibilidades de sentido del mundo. No hace declaraciones afirmativas sobre el ser, sino sobre la pluralidad de las interpretaciones. No es un tipo de experiencia al lado de las otras, sino que es la experiencia de las posibilidades de la experiencia. La comunicación artística no es una forma de comunicación ordinaria y ordenada, sino una forma *extra-ordinaria* y *des-ordenada*. Intentaré explicar esto en términos no muy complicados filosóficamente. El modo de existencia de los seres humanos es el de estar siempre inmersos en el lenguaje y en sistemas simbólicos que preexistían y que son uno de los fundamentos del tejido social. Vivimos en un mundo articulado por estos lenguajes y sistemas simbólicos que determinan lo que vemos y pensamos. La hermenéutica dice que existimos siempre en una comprensión y que vivimos siempre

¹⁰ G. VILAR, *El desorden estético*, Barcelona: Idea Books, 2000.

interpretando. El arte es posible sólo dentro de un horizonte de significados y de formas simbólicas. La fotografía de Nan Goldin o la instalación de Dora García sólo son posibles en un mundo de sentido en el que hay fotografías e instalaciones, en el que hay ojos entrenados a ver ciertos símbolos e interpretar ciertas imágenes, ciertos objetos, ciertas metáforas y ciertas situaciones. Sólo sobre este fondo conocido y familiar donde ya nos encontramos y que compartimos podemos plantearnos la pregunta básica que nos hemos hecho siempre ante una obra de arte: «¿Qué significa esto?». Toda obra de arte se presenta con una pretensión de sentido. Como cualquier símbolo o cualquier enunciado, plantea «*siempre ya*» una pretensión de razón: la *inteligibilidad*. La «inteligibilidad», de hecho, no es una pretensión de validez como las demás (la verdad, lo justo, lo auténtico, etc.), puesto que los lenguajes nos sitúan siempre ya en una comprensión. Por consiguiente, cuando estamos en una determinada intelección del mundo la inteligibilidad no es propiamente una pretensión de validez. Pero en el caso del arte hablamos de pretensión porque no necesariamente estamos de lleno metidos en la comprensión previa de la obra, sino que hemos de dialogar con los nuevos significados que las obras nos proponen. La pretensión de inteligibilidad característica de las obras de arte se distingue porque se orienta no a lo que es o a lo que ha de ser pero que nos es ya familiar porque sabemos de que hablamos cuando discutimos sobre si es verdadero o correcto o no, sino que se orienta, como celebra un famoso verso de Hofmannsthal, a eso que no ha sido nunca dicho (o simbolizado), es decir, a la apertura de una inteligibilidad nueva en relación con lo existente, con la articulación de una nueva parcela en el mundo. Aún así, el mundo abierto por el arte no se caracteriza por su estabilidad de sentido, sino que éste resulta de un trabajo de comprensión, de reflexión y de interpretación que a menudo no deja de ser una constatación del carácter enigmático de las obras de arte, dicho sea con una expresión de Adorno.

Ciertamente, como apuntara Goodman, en algunos aspectos el arte y la ciencia no son tan diferentes, ya que ambos son maneras de hacer mundos. Sólo que en la ciencia la pretensión de inteligibilidad (p. e. «el corazón de la Vía Láctea es un agujero negro») va unida a una pretensión de verdad (o hay un agujero negro o no; miremos con el Hubble, etc.), mientras que la pretensión de inteligibilidad de las obras de arte o de la literatura (p.e., un verso como «mi corazón es un agujero negro» o una instalación consistente en una habitación completamente oscura, sin iluminación) se une a otro tipo de pretensión de validez como puede ser la belleza, la autenticidad, la subversión, la cualidad o la fuerza estética, que resultan de la articulación de su sentido en un juego de fuerzas entre el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo de cada receptor, lugar y momento. Estas pretensiones de validez se pueden dirimir en un largo proceso en el que cada uno vota en un sentido. El verso puede parecerme cursi y la instalación carente de fuerza e interés. Pero quizá yo pertenezco a una minoría que no reconoce las pretensiones de estas obras, mientras que la mayoría sí que las reconoce y sus autores pasan a la historia del arte y la literatura y más adelante al canon de la sociedad futura. Todo este complejo de racionalidad se puede explicitar y desde Kant se ha estado intentando explicitar, aunque de manera insatisfactoria. Pero hoy estamos probando de hacer explícitas las formas de la razón sin fondo que están presentes en las obras en tanto que pretenden comunicar algo sobre algo, obras que interpretamos con la pretensión de decir alguna cosa válida sobre ellas y sobre las que discutimos con los demás sobre cómo se han de interpretar y qué afirmaciones son más válidas que otras, e incluso cuáles no son en absoluto válidas y resultan simplemente falsas.

Pero tal y como decía Platón respecto de la belleza en el primer libro de estética que se escribió, las cosas con el arte son difíciles. En general, no se puede comprender ninguna forma de lenguaje o de comunicación sin *a)* estar ya en el lenguaje en el que se produce la comunicación y *b)* sin algún tipo de conexión con las pretensiones de validez y el saber de las condiciones que hacen aceptable o no lo que se ha dicho. En el lenguaje natural, por ejemplo, una oración no se entiende si no sabemos qué hace aceptable o válido lo que se enuncia.¹¹ Así, si alguien me dice que su automóvil consume gasolina sin plomo, entiendo la frase porque sé en qué condiciones podría aceptar esta frase como verdadera (p.e., mirando qué modelo es, su manual de instrucciones, comprobando si efectivamente su propietario pone gasolina sin plomo, etc.). Si alguien me dice que el aborto es un crimen consistente en matar una persona indefensa, entiendo la oración porque sé en qué condiciones podría considerar este juicio como correcto (p. e., si consideráramos que el feto de pocas semanas es una persona, que el derecho de un adulto vivo no es preeminente sobre el de un mero proyecto de persona, que Dios lo manda, etc.). Cuando leemos en Heidegger una frase sobre los existenciales y el mundo que munde, en general nadie que no haya estudiado a fondo Heidegger puede afirmar que ha entendido este enunciado porque no sabe en qué condiciones la consideraría válida o no y, por lo tanto, aceptable. En filosofía es característico que la inteligibilidad del discurso y las categorías se cuestione y que, entonces, la pretensión de inteligibilidad sea dirimida discursivamente en discusiones, artículos, libros y seminarios. Así pues, podemos llegar a la conclusión de que las categorías de sustancia o mónada, aunque tengan sentido, son inadecuadas para las pretensiones explicativas de la filosofía, nos conducen a malentendidos y nos engañan.

Ahora bien, ¿sucede con el arte algo parecido? También entendemos una obra de arte cuando sabemos qué hace aceptable o válido lo que dice. Evidentemente, no de la misma manera. Habitualmente nos acercamos a una obra de arte sin tener ni idea de en qué consiste su aceptabilidad. Sarah Lucas, una conocida artista británica actual, nos presentó en el espacio Tecla Sala de L' Hospitalet un viejo colchón sucio, en un lado habían dos melones y un cubo, en el otro dos naranjas y un pepino clavado entre ellas. Era fácil que alguien rápidamente se diera cuenta de que se trataba de una metáfora irónica sobre el sexo, sobre la visión de la mujer, etc. Igual que las metáforas del lenguaje natural, las metáforas visuales también hacen un uso anormal de los medios que emplean para decir algo nuevo sobre el fondo de lo ya conocido. Tan pronto he podido *reconocer* eso nuevo, ese uso nuevo de una forma, de un color, de unos objetos familiares, he empezado a *comprender* la obra, he reparado en su pretensión básica de inteligibilidad y, a partir de aquí, puedo emprender un largo camino de comprensión en el que puedo reparar en todas las razones de la obra que yo pueda reconocer. Puede que me equivoque en empezar a comprender la obra, pero quizá puedo reconocer el tipo de razones que alguien (por ejemplo un crítico) podría aducir para convencerme de que mi comprensión está equivocada.

Quizá yo interpreto que Lucas defiende que las mujeres son receptáculos destinados exclusivamente a ser llenados de pepinos, pero quizá también puedo aceptar que si

¹¹ Cf. J. HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1987, vol. 1, p. 382 s.; J. HABERMAS, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid: Taurus, cap. 5.

Victoria Combalia me explicara que esta comprensión mía estaba cien por cien equivocada por tal o cual razón, habré de cambiar de interpretación. O mejor aún, si me lo explicara la propia Sarah Lucas en persona, o en una publicación, o en un video tendré buenas razones para proceder a modificar mis presupuestos. Porque la comprensión es corregible en función de razones. Así, en la obra hay sus razones que dicen: «¡Escúchame! ¡Entiéndeme! ¡Interprétame! ¡Renueva tu lenguaje y tu visión!» El proceso de comprensión de la obra es abierto y seguramente inacabable, pero ésta se nos presenta con su pretensión de inteligibilidad abierta, con su pretensión de comunicar algo a alguien sobre otra cosa, sea lo que sea y a quien sea. Pero eso que comunica es sobre todo que en cada obra hay una «apertura de mundo», no sólo una «visión del mundo» sino también la visión de la pluralidad de las visiones del mundo. Por lo tanto, *para la validez de una obra de arte no es decisiva su «aceptabilidad», sino exclusivamente la actualidad de su perspectiva*. Una obra lograda no lo es por el hecho de que compartamos su manera de ver el mundo, sino en la medida en que nos permite discutir con ella. Esta sería su genuina pretensión de validez. Para entender una obra de arte, pues, tenemos que reconocer su pretensión de inteligibilidad, lo nuevo sobre lo conocido, la actualidad de la perspectiva que nos abre.

Si esto es así e interpreto correctamente las cosas entonces, el arte, por un lado, es un tipo de comunicación que tiene unas pretensiones de validez diferentes pero cercanas a otros tipos de comunicación. Unas pretensiones que tradicionalmente se habían presentado en términos de *belleza* o *armonía* y más recientemente *autenticidad*, *cualidad*, *fuerza* y otras que serían una pluralidad de algún modo equivalente a la verdad en la esfera teórica de las ciencias y la justicia, y el bien en la esfera de lo normativo. Ahora bien, por un lado el arte plantea una pretensión de sentido, se produce en él una apertura de mundo, como diríamos con Heidegger, con pretensiones de inteligibilidad. Aperturas de mundo las hay constantemente en muchos ámbitos de la ciencia, la política, la religión, etc. En este aspecto el arte no parece diferente a otros lugares en los que en abrir mundo se plantea una pretensión de inteligibilidad, como cuando un político propone reconocer un derecho universal en la reproducción de todo ser humano, o cuando un científico presenta por primera vez una teoría sobre los quarks. Heidegger llamó a esto *Lichtung* o *Unverborgenheit* («desocultación») en tanto que noción genuina de verdad de la que la verdad como correspondencia sería una noción derivada y secundaria. En este sentido, el arte se nos presenta primero como una pretensión de inteligibilidad (dice «¡préstame atención, que tengo sentido, compréndeme!») y después ya podremos ver cómo se relaciona este sentido con lo fáctico, lo normativo o lo estético (es decir, «¡después ya verás si soy bella, justa y verdadera!»). Los artistas, como los poetas, nos abren el mundo, pero esta apertura de mundo que se produce en el arte, y como ya hemos dicho anteriormente no es de la misma naturaleza que la que se produce en otras esferas como la ciencia y la moral. En la experiencia del arte se nos abren las posibilidades de la experiencia, se nos abre un mundo de mundos posibles. Así, la *cibachrome* de Nan Goldin a la que nos referíamos con anterioridad no es simplemente una obra que nos abra a la comprensión de la paliza que la señora Nan Goldin sufrió un día de 1984 por parte de su pareja, de la barbarie de la violencia masculina contra las mujeres y una imagen que puede ser quizá «fuerte», «interesante» o «provocadora», pero no es «bella» ni «armónica». La obra hace más que esto, nos abre a la comprensión de todas las apaleamientos que han sufrido y sufren las mujeres, a todos los abusos soportados por amor, por debilidad, por impotencia, por defender hijos, a las violencias futuras y al imperativo

de que no se repitan, al imperativo de escuchar a las víctimas, a la vulnerabilidad de la existencia, a la injusticia que domina la vida, a la simbólica reparación con una barra de carmín, a la pregunta de si seré yo la siguiente víctima o el siguiente verdugo. Todas estas posibilidades indeterminadas, todos estos elementos de sentido inestables, fluidos y no cosificados son lo que nos permite hablar de la «verdad» del arte (o de la literatura) como algo que tiene que ver con «lo humano», con el «esclarecimiento de la topografía del alma», con «los intereses más elevados del espíritu», con «el ser», etc.

Comprensión y mediación: críticos, curadores y filósofos

Si mi razonamiento hasta aquí es correcto, deberemos aceptar que la experiencia del arte se ha convertido en algo reflexivo y trabajoso. Raramente nos encontramos ya con un tipo de obra que simplemente contemplamos y nos place de manera pasiva. Es verdad que al arte le hemos pedido que nos plazca, que nos entretenga y nos consuele de las miserias de la existencia. Y hoy hay toda una industria dedicada a esta inquietud que tenemos. Con independencia de su origen, los desayunos de Renoir, los girasoles de Van Gogh y las bailarinas de Matisse son tan populares porque parece que de entrada nos hablen de la felicidad, el amor, la paz y la armonía que acostumbran a faltarnos en nuestra vida. Encajan bien en un comedor o sobre el sofá de la sala, porque refuerzan el sentido de seguridad y refugio del interior privado del hogar. Pero el arte contemporáneo en general no quiere saber nada del *luxe, calme et volupté* a la manera de Matisse. En plena restauración napoleónica, Hegel escribió que «el pensamiento y la reflexión se han extendido sobre el arte bello... lo que las obras de arte suscitan ahora en nosotros, además del goce inmediato, es el juicio, en tanto que sometemos a nuestra consideración pensante el contenido, el medio de la exposición de la obra de arte y la adecuación de ambos».¹² La reflexividad se ha convertido en una parte estructural de las obras, de su producción y de su recepción. Eso se ha traducido en el hecho de que los discursos sobre el arte sean hoy más importantes para éste que los discursos sobre el arte tradicional, que no necesita muchos comentarios. Además, también suelen ser discursos más difíciles, más complejos y, como señalábamos al principio profundizan la trinchera existente entre el gusto y el juicio artístico. Las obras, las instalaciones o las acciones artísticas contemporáneas suelen ir acompañadas de las reflexiones discursivas de los artistas que explican sobre qué son las obras, el porqué de como son y también acostumbran a dar pistas de cómo nos hemos de relacionar con ellas, aunque esto último siempre es algo de cada uno y no hay una única manera correcta de experimentar una obra concreta. Estos discursos de los artistas a veces son imprescindibles. De otra forma, no sabríamos de qué trata la obra. Otras veces son superfluos porque la obra se sostiene visualmente por ella misma, pero eso es raro. La figura del artista que es a la vez un teórico aparece en época de la Ilustración, cuando el arte alcanza su autonomía, es decir, su libertad respecto a las funciones tradicionales religiosas, morales, políticas y de representación, y empieza a ser necesario que el artista aclare el sentido de su labor y la función del arte en la nueva situación. En el arte contemporáneo esta necesidad de reflexión discursiva ha llevado al

¹² G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, TW, Frankfurt: Suhrkamp, 1970, vol. 13, pp. 24 ss.

paroxismo lo que ya empezaron a experimentar las generaciones de artistas en época de la Revolución Francesa y del Romanticismo. La cuestión es que si queremos entender las obras de Nan Goldin, de Damien Hirst o de Dora García hemos de hacer el esfuerzo de leer sus textos, las entrevistas publicadas o gravadas en vídeo o sus libros. De lo contrario, la comunicación artística resulta coja o fallida.

Por razones similares, además de las reflexiones discursivas de los artistas, hoy resultan muy importantes las reflexiones de los expertos, es decir, de los curadores de las exposiciones y de los críticos. También Hegel decía, en el mismo pasaje que citábamos hace un momento, que la ciencia del arte es en nuestra época una necesidad mucho más grande que en épocas en las que el arte garantizaba una satisfacción directa y completa. Incluso hay muchas personas que, como Arthur Danto, piensan que hoy no es posible la recepción de las obras de arte sin una filosofía que nos las permita identificar como tales, puesto que, desde el punto de vista visual, hoy una obra de arte puede tener cualquier aspecto o, dicho de otra forma, cualquier cosa puede ser una obra de arte. Muchas de las obras contemporáneas (y unas cuantas obras modernas) las identificamos sólo visualmente como arte porque se encuentran en un marco institucional donde se supone que sólo hay obras de arte, como una galería, un museo o una sala de exposiciones. Pero si encontráramos las mismas obras abandonadas en la calle o en un vertedero no sabríamos identificarlas como tal, algo que no hubiera pasado nunca con un Rembrandt o un Picasso. Danto sostiene que las podemos identificar como arte por sí mismas, y no sólo porque alguien haya decidido arbitrariamente que estén físicamente en un lugar institucionalmente adecuado, como tiende a defender la llamada «teoría institucional del arte».¹³ Ésta es una condición necesaria. Si no hubiera un mundo del arte entendido como un mero complejo institucional a su alrededor, éste no podría existir. Pero no es una condición suficiente para identificar y comprender el arte. Para esto hace falta una «atmósfera de teoría del arte, un conocimiento de la historia del arte».¹⁴ En un sentido estricto esta posición de Danto es falsa, pero en un sentido muy amplio la podemos considerar correcta en la medida que necesitamos un cierto arsenal de conceptos y un entrenamiento a ver arte contemporáneo, a saber relacionar lo que se nos propone con lo que sabemos del pasado, etc. Ahora bien, si pensamos en una teoría como una explicación general de lo que es una obra de arte y esperamos que cuando nos encontramos ante una supuesta obra la podremos subsumir como un caso particular de nuestra explicación general, entonces nunca tendremos una teoría de este tipo, porque el arte, por su naturaleza abierta, no se deja cerrar en un concepto. Aún así, lo que nos interesa es precisamente esta falta de encaje de las nuevas obras y el significado que les damos respecto a lo que sabemos. Nunca tendremos la teoría correcta para toda forma de arte, pero necesitamos teorías para ver mejor eso que no encaja y, por lo tanto, para ver hacia dónde y cómo hemos de modificar nuestras categorías y nuestros discursos. Esto es hoy más obvio, pues en esta tradición pluralista postmoderna parece que en el campo del arte domine el *any thing goes*. Tener una teoría del arte en el sentido fuerte de la palabra se

¹³ G. DICKIE, *The Art Circle: A theory of Art*, Nueva York: Haven, 1984. Un resumen actualizado de esta teoría se puede encontrar en G. DICKIE, «The Institutional Theory of Art», en N. CARROLL (ed.), *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 93-108.

¹⁴ A. C. DANTO, «The Artworld», *Journal of Philosophy*, 61 (1964), p. 580.

contradice con lo que sabemos de la naturaleza del arte contemporáneo, a pesar de que ésta misma es ya una tesis fuerte sobre el arte. Pero esto hace, además de apasionante, paradójica la tarea de los teóricos del arte contemporáneo, ya que hacen teoría sabiendo que están condenados a ser ridiculizados en el futuro. Antes de referirme a la filosofía del arte contemporáneo querría decir un par de cosas sobre los curadores o comisarios y sobre los críticos de arte.

La crítica de arte nació con las libertades modernas, e institucionalmente fue un elemento de constitución de la esfera de opinión pública de los individuos libres e iguales que ventilaban, mediante el uso público de la razón, las cuestiones del conocimiento, de la moral y la política y del arte. La emancipación del arte comportó que sus funciones y su naturaleza fuesen cada vez menos evidentes. Por lo tanto, se hizo necesaria la función de mediador del crítico que informaba, explicaba, interpretaba, orientaba y valoraba como experto las obras para un amplio público profano. En la últimas décadas esta tarea se ha hecho más imprescindible que nunca (en el arte igual que en cualquier otra manifestación cultural) dada la hipertrofia del mundo del arte. Sin los críticos no podríamos orientarnos bajo la permanente alud de exposiciones que las galerías, los museos, las fundaciones y las numerosas salas de exposiciones públicas nos ofrecen cada día del año en las grandes, medianas y pequeñas urbes de todo el mundo. Pero justamente, cuanto más importante es la función del crítico, más desorientado se encuentra éste en una encrucijada de caminos que conducen a direcciones diferentes. El crítico ha llegado al presente por dos caminos.¹⁵ Por un lado, el camino ilustrado de la crítica como explicación y evaluación inaugurada por Diderot y que, a través de Baudelaire, culmina en Greenberg y Fried. Por otro lado, el camino romántico de la crítica como contemplación de la obra, como interpretación constitutiva de ella y cumplimiento artístico a la manera de Friedrich Schlegel y Walter Benjamin. Ambos caminos, no obstante, han puesto siempre al público en una situación de subalternidad ante un crítico experto investido de una autoridad cultural e institucional que hoy no deja de resultar poco estética desde el punto de vista democrático, en una situación en que cualquiera es un artista y no hay teorías fuertes que puedan justificar la autoridad cognitiva del crítico, que hoy se nos aparece como alguien que hace unos servicios parecidos a un vendedor de coches usados o a un agente inmobiliario que ofrece su mercancía en un mundo en el que es raro encontrar una buena oportunidad y que sabemos que, diga lo que diga, está pensando sobre todo en sus intereses particulares y contingentes. La crítica hoy está en proceso de adaptarse a un público que quizá, más que su autoridad, requiere de ella instrumentos para hacer sus propias experiencias del arte y su propia crítica. Pero, en la medida que esto se puede hacer, socava la figura del crítico y se difumina la naturaleza de su tarea en una tercera figura del crítico como «animador», una figura más democrática que las anteriores, regidas por una relación vertical con el público.

En este contexto ha aparecido en los últimos quince años una nueva figura dentro el mundo del arte: el curador o comisario. En el pasado, el curador era el responsable del cuidado de una colección, aquél que la preservaba, la inventariaba, la autentificaba y hacía las nuevas adquisiciones. Pero en el mundo del arte de hoy el curador normalmente

¹⁵ Cf. G. VILAR, «L'origen de la crítica i el seu doble encuny. Un breu exercici de memòria», *Transversal*, 16 (2001), p. 21-26.

no tiene una colección que atender, sino que es «independiente», alguien a quien se le encarga puntualmente que preste sus cuidados a una exposición concreta, a una bienal o a una retrospectiva. Lo que caracteriza al curador contemporáneo es su creatividad. Normalmente, la exposición de la que se encarga un curador independiente es su propia obra de arte y nos propone que la juzguemos como un producto con un significado que hemos de comprender y juzgar con criterios análogos a los que ponemos en juego para comprender y juzgar las obras que contiene la exposición. Incluso hace pocos años que se han empezado a ofrecer, por ejemplo en el Bard College de Nueva York o en la escuela Eina de Barcelona, estudios curatoriales. Estos estudios no son específicamente ni de historia del arte ni de arte, sino de organización de exposiciones y de redacción de catálogos. Será sumamente interesante seguir la evolución no tanto de los curadores de edad que vienen de una formación curatorial tradicional y que se han adaptado a las nuevas situaciones, sino de los jóvenes que se han formado específicamente en esta nueva práctica dentro del mundo del arte contemporáneo.

El filósofo, que en general es una figura muy alejada del público y de la vida mundana característica del mundo del arte, se encuentra, como es propio de la filosofía en la modernidad (y en la postmodernidad y en la segunda modernidad),¹⁶ en un campo de fuerzas en el que un vector viene de la tradicional tarea de tratar de resolver ciertos problemas muy abstractos y generales, persistentes y quizá insolubles (¿qué es el arte? ¿qué es la belleza?), mientras que otro vector procede de la actualidad como una exigencia de interpretación del presente (¿cuál es el sentido de lo que pasa?). La filosofía del arte ha conocido, desde los tiempos de Schelling y Hegel un período esplendoroso con filosofías de importancia histórica universal como las de Schopenhauer, Nietzsche, Dewey, Benjamin, Heidegger y Adorno. Pero el arte contemporáneo nos ha puesto desafíos de gran envergadura para los que no tenemos herramientas suficientemente satisfactorias. La hermenéutica filosófica se metió en un callejón sin salida que no ha llevado a ninguna parte después de Gadamer. El postestructuralismo francés de Lyotard, Deleuze y Derrida no parece tener tampoco nada más que decir. La segunda generación de la teoría crítica no se ha ocupado del arte, sólo del lenguaje, la ética y la política. Como en otros campos de la filosofía, la única corriente que parecía prometer alguna cosa es el análisis filosófico que ha sabido hoy aunar en mayor o menor medida la tradición analítica de procedencia centroeuropea (Wittgenstein) con la única tradición genuinamente americana, es decir, con el pragmatismo. N. Goodman, A. Danto, N. Carroll y R. Shusterman nos dan hoy muchas pistas para seguir pensando qué es el arte a la vista de las nuevas manifestaciones artísticas que no encajan con lo que conocemos y que nos obligan a modificar nuestras categorías, nuestras suposiciones y nuestros argumentos, es decir, a la vista de la distancia entre la teoría y la experiencia. La filosofía siempre a ha tenido el problema que Hegel señalaba con la metáfora del búho: la filosofía, como el búho de Minerva, siempre emprende el vuelo en el crepúsculo, cuando el día ya ha pasado. Para la filosofía del arte contemporáneo, el desafío es intentar comprender el arte contemporáneo en general, al mismo tiempo que éste se produce y ve la luz. Parece muy difícil hacer esto sin una renovación importante de nuestro vocabulario. La filosofía del arte contemporáneo no podrá aportar grandes cosas a la

¹⁶ Cf. G. VILAR, «Una Segunda Modernidad», *Diálogo Filosófico* 52 (2002), pp.61-75.

solución del enigma del arte del presente sin ser ella misma creativa en el momento de reinventar y renovar el lenguaje con el que nos referimos a esto que hacen los artistas actuales. En este sentido, también en la filosofía se han de producir aperturas de mundo que nos permitan ver y pensar eso que hoy a penas vemos y nos cuesta pensar, o simplemente no podemos tan siquiera pensar, del arte contemporáneo. Para lograr hacer una buena filosofía del arte contemporáneo, es necesario poner en movimiento la fuerza literaria de la filosofía. Pero esto no deja de ser paradójico. La comunicación artística necesita hasta cierto punto la filosofía para funcionar con éxito, pero una filosofía que se ha de abrir a nuevas posibilidades de sentido es tan difícil en ella misma como su objeto. El arte contemporáneo y la filosofía del arte contemporáneo se iluminan mutuamente, pero no esperamos que se resuelva completamente el enigma. A Adorno le gustaba decir que las obras de arte, a la vez que nos ofrecen un significado, nos ocultan otro y por eso son como jeroglíficos que nunca llegaremos a descifrar del todo. Esto es, justamente, lo que da un valor irreducible al arte en un mundo en el que todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, igualable y homogeneizable. Eso siempre ha sido algo característico del modo de comunicación del gran arte de todos los tiempos y su gran razón. Ahora parece que se ha convertido en un rasgo general. La comunicación artística, por lo tanto, seguirá dando fe de que siguen existiendo misterios, eso heterogéneo y no idéntico en medio de aperturas de sentido imprevistas en las que podemos establecer diálogos que no sabemos dónde nos llevarán. Las razones del arte nos hablan así de una razón sin fondo.